

サイ・トゥオンブリの写真：「脱・視覚」画家の 視覚装置

著者	川田 都樹子
雑誌名	甲南大學紀要.文学編
巻	161
ページ	151-164
発行年	2011-03-30
URL	http://doi.org/10.14990/00001031

サイ・トゥオンブリの写真―「脱・視覚」画家の視覚装置―

川 田 都樹子

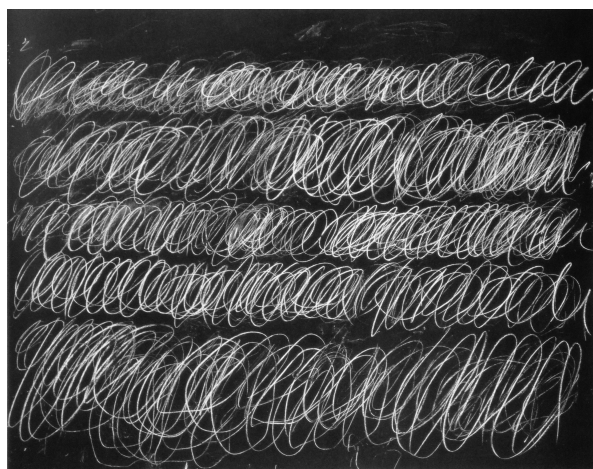
1 サイ・トゥオンブリの位置―モダニズムの終焉，抽象表現主義絵画の帰趨？

1-1. フォーマリズムの「視覚性」vs.トゥオンブリ絵画の「盲目性」

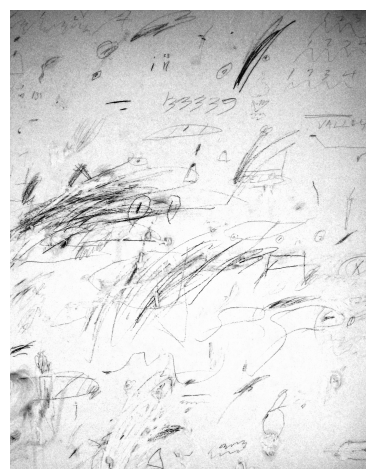
サイ・トゥオンブリ (Cy Twombly, 1928 -) は、今でも「アメリカ抽象表現主義の画家」に分類されることが多い。確かに、彼はオール・オーヴァーに近い大胆な抽象を描く「画家」としてアート・シーンに登場したのであり、その画面は一見、抽象表現主義の代表的な作品に近いようにさえ見える (図1)。しかし、彼の絵画は、たびたび指摘されてきた通り、従来の抽象表現主義のものとは全く異なっていた¹。

端的に言えば、トゥオンブリは自分の描く画面を、「全体」として見ることなしに描いているのである。ポロックにしろ、デ・クーニングにしろ、その他の抽象表現主義の画家たちでも、しばしば「アクション・ペインティング」などと称されはするものの、制作風景を撮影した記録フィルムなどで見ると、決して「や

みくもに」描き散らしているわけではない。大画面と格闘しながらも、時に、いったん描く手を止め、画面から離れては、「全体」のバランスを「目」で確認しながら制作している。それだからこそ、仕上がった画面は、それぞれにバランスを保ち、鑑賞者が「目」で「全体」を眺めて美的に享受しうるだけのフォルムの完成度を有していたのである。しかし、トゥオンブリの画面を見ると、まさに一気呵成に描ききった「スクリブル (殴り描き)」であって、とても「全体のバランス」を確かめながら描いたとは思えない。そもそも、液状の顔料よりも、画面との摩擦抵抗が大きいクレヨンや鉛筆を好んだトゥオンブリの場合、絵筆を握る画家と比べて、彼自身が画面に密着して力を込めながら描かなければならないはずであるから、ますます、描く本人が画面全体を眺めることは不可能であろう。あるいは、トゥオンブリの画面で、筆圧が重視されていないような場合であっても、ふわふわと頼りなげで散漫な線が、消え入りつつまた現れ、まるで子供が退屈を紛らわすために、描くともなく手を動かした痕跡としての「いたずら描き」のようにしか見えない (図2)。



(図1) Cy Twombly, *Untitled*, 1966
Industrial paint and crayon on canvas,
200 x 249 cm, Private collection



(図2) Cy Twombly, *Study for Presence of a Myth*, 1959
Pencil, oil and colored pencil on canvas,
178 x 200 cm, Öffentliche Kunstsammlung,
Kunstmuseum, Basel

前世代、抽象表現主義の美学を支え続けたのが、グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909 - 1994) に代表される フォーマリズムの美術批評であり、つまりは「視覚的な」画面の完成度こそが最も問われる立場だったと言える。そのグリーンバーグ、そして、その後継者マイケル・フリード (Michael Fried, 1939 -) らは、ただの一度もトゥオンブリを批評で取り上げようとはせず、完全に無視を決め込んでいた。フォーマリズムのモダニストたちにとって、トゥオンブリは取るに足りない画家でしかなかったのである。だがまた、逆に、彼らから攻撃されることもなかった。というのも、フォーマリストたちが戦うべき相手は、「絵画芸術」を死へと追いやらんとする、もっと過激な「新ジャンル」——まずは、ネオ・ダダイズム、その後はポップ・アート——であって、「ヘタクソ」ながらも「絵画」のジャンルから逸脱しようとはしないトゥオンブリは、彼らにとっては危険分子でさえなかったのだった。

他方で、トゥオンブリのこの「不器用な」「盲目性」ゆえに、彼を愛する論者たちがあらわれる。その典型が、ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915 - 1980) であろう。

彼の作品が「不器用」なものとしてあるということとは、TWを、排除された者、周辺に生きる者のグループに追いやる——もちろん、そこには、子供や不具の者がいる。「不器用」(あるいは「左効き」)は盲人のようなものだ。彼は方向や自分の動作の及ぶ範囲がよくわからない。手だけが彼を導く。道具としての手の能力ではない。手の欲求が導くのである。目は理性であり、証明であり、経験主義であり、真実らしさであり、制御、調整、模倣に役立つものである。我々の過去の絵画は皆もっぱら視覚の絵画として、抑圧的な合理性に屈服してしまっていた。TWは、ある意味では、絵画を視覚から解放したのである。「不器用(左効き)」は、手と目の絆を断ち切ったからである。彼は光なしで描く²。

バルトの述べた「盲目性」は、実際にトゥオンブリ自身が、いわば戦略的に身に付けたものでもあった。彼は、1953年から54年にかけて、アメリカ陸軍に暗号制作者として従軍したのだったが、軍の早い消灯時間、それでも絵を描きたいと考えた彼は、実際に「暗闇」の中で、ドローイングを何度も試みたという。この試み以後、彼は実際に「視覚を断つ」方向性を、意識的に模索しはじめたのである。

1-2. 朋友 ラウシェンバーグによる「写真」使用と「ポストモダン」

1950年から51年にかけて、トゥオンブリは、ニューヨークで多くの著名画家を輩出したアート・スチューデント・リーグに在籍した。それ以前にも、ボストンとワシントンの美術館付属学校で絵画を学び、ヴァージニア州レキシントンのリー大学でも、やはり絵を学んでいた。彼が、アート・スチューデント・リーグにいた当時は、まさにアメリカ抽象表現主義の全盛期というべき時であり、当然のように抽象表現主義を支えたフォーマリズム、「目の美学」が台頭していた。このアート・スチューデント・リーグで、彼は、生涯の親友となるラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg, 1925 - 2008) に会う。その翌年、ラウシェンバーグに誘われる形で、前衛的なことで当時から有名だったブラック・マウンテン・カレッジへ通うことになった。その絵画クラスの教師には、抽象表現主義の画家やリアリズムの画家がいたが、ラウシェンバーグら次世代の若者たちに最も刺激的だったのは、実験音楽のジョン・ケージ (John Cage, 1912 - 92) の存在であったようだ。

さて、朋友、ラウシェンバーグは、やがて「コンバイン・ペインティング」によって、芸術と現実の境界線を破壊した、とまで言われるネオ・ダダリストとして知られるようになる。最初はキャンヴァスを支持体として、そこに日常的な物体を貼りつけ、さらに絵具でペイントを施すという、従来の絵画からの「逸脱」を展開したのである。また、60年代になると、シルク・スクリーンによる写真転写の技術を駆使し、平面作品の中に、きわめて日常的な「イメージ」を取り込みはじめる。そこでも、過去の有名な芸術作品のイメージと、現実世界のイメージとが等価に並置・混在されることになる。

こうしたラウシェンバーグの動向を、1972年には、批評家スタインバーグ (Leo Steinberg, 1920 -) が「ポストモダン」であると断じた。美術界では最も早いこの言葉の使用だと言われている。スタインバーグの主張は明快である。彼は、グリーンバーグに代表されるフォーマリズムの視覚中心主義が、「唯一の批評基準」、いわば権威となってしまった状態を批判し、また、芸術における各ジャンルの「純粋化」を主張するフォーマリストの態度を時代遅れだ、と非難したのである。

私たちの時代の文化においては、領域間の境界を

越えるもの（エコロジー、サイバネティクス、心理言語学、生化学工業など）がたえず要請されているというのに、それでも、進歩的な絵画による自己限定は自分の領域へと引っ込んでいることが必要だ、そう〔フォーマリズム批判は〕言うのである。20世紀も半ばを過ぎたこの時代のアメリカ絵画の推移が、18世紀ドイツの認識論に依拠しながら論じられているとは、疑問に思われても仕方あるまい³。

そして、スタインバーグは、「あらゆる純粹化されたカテゴリーを混淆させる大変動」の必要性を語り、ラウシェンバーグの平面——現実も芸術も、何もかもを取り混ぜて載せてしまえる「汎用の」平面——のことを、「ポスト・モダニズムの絵画平面⁴」と呼んだのである。こうして、「芸術」の世界に「現実」を持ち込み、両者の境界線を破棄し、芸術ジャンル間の差異をも飛び越える、そうした意味での「ポストモダン」（今思えば、むしろ「モダンからの逸脱」という程度の主張であったろうが）が、始まったのだった。

トゥオンブリが写真を撮り始めたのは、ラウシェンバーグともほぼ同時期の1950年代初頭である。彼らはアトリエを共有し、日常的に互いの動向を確かめ合いながら、この「モダンの終焉」の時期を共に生きたのである。

ところが、ラウシェンバーグが、従来の「絵画」というジャンルを転覆させんと意気込んでいた時、そのすぐ隣にしながら、トゥオンブリは、決して「絵画」というジャンルを捨てもしなければ、「絵画」の画面の中に現実界の映像を「写真」で持ち込むような「越境」を試みることもしなかったのである。写真撮影はしても、それを公に「作品」として発表することもなく（最初に写真作品をまとめて公表したのは90年代に

なってからである）、彼は「画家」として絵を描き続けた。たとえそれが、「脱・視覚性」という意味での「脱・モダン」を狙うものだったとはいえ、やはり、ラウシェンバーグほどの「過激なパラダイム転換」を目論んではいなかったのだと言えよう。ラウシェンバーグの名声がいよいよ高まりつつあった1959年、トゥオンブリはニューヨークを離れ、イタリアへの永住を決めてしまう。こうして、いわば「華やかなアートシーンの世代交代」の祭りに、トゥオンブリは、自ら背を向けたのだと言っても構わないだろう。

2 サイ・トゥオンブリの写真

2-1 「画家の目」による写真

2-1-a. 作品＜パノラマ＞を含むアトリエ写真の構成から

トゥオンブリが、ラウシェンバーグとの共同スタジオ内で、自作の絵画を撮影した写真がある（図3）。これは、＜パノラマ＞と題された大きなキャンヴァス（図4）の一部分を撮影したものである。絵画としての作品には、構図も構成も無く、ただオール・オーバーにカリグラフィックな線が書き散らされているばかりであるが、写真のほうでは、床から少し上がった位置で壁に貼りつけられたキャンヴァス、その下に細く帯状に覗く白い壁面、キャンヴァスから塗料が流れて滴り落ちた幅木、そして黒く写った床まで、キャンヴァスから一続きの「絵画」であるかのように見える。微妙なバランスで上下に画面を区切る横方向の「線」、上下のマチエールの違いなど、元の絵画作品＜パノラマ＞よりは、はるかに「見るべきところのある」1枚の絵画作品のように見えてくる気がする。



（図3）Cy Twombly, *Fulton St. Studio, NYC (Photo)*, 1954
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection

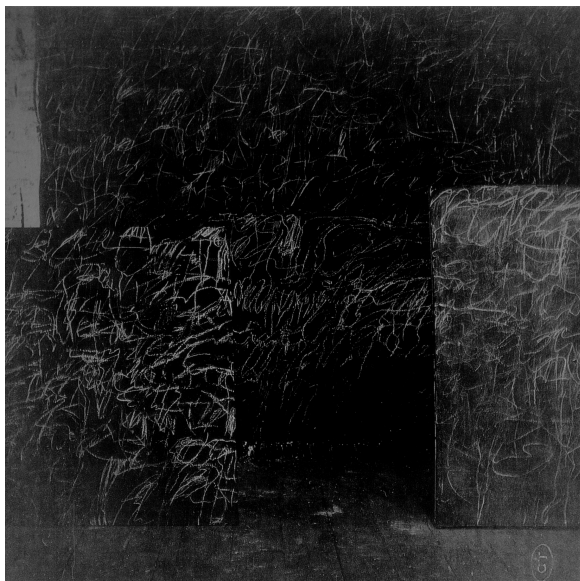


（図4）Cy Twombly, *Panorama*, 1954
Industrial paint, crayon and chalk on canvas,
254 x 340.4cm, Private Collection

また、これと同じ時期に描かれた、サイズは小さいが同様の絵画作品を、この＜パノラマ＞の前に配して撮影した一連の写真もある（図5）。それらの写真をよく見ると、別々のキャンヴァスの上で、描線が1本に繋がって見える部分があるのが分かる。2009年にウィーンで開催されたトゥオンブリ回顧展のカタログの中で、アーヒム・ホッホデーファーは、この部分に注目し、実は2枚のキャンヴァスをコラージュのように重ねて貼り合わせておき、その上から直接描画し、その後再び離したものと解説している⁵。ホッホデーファーは、その点に、同時代のラウシェンバークのコンバイン・ペインティングとの共通性を指摘し、被写体となっている絵画に関して、従来の絵画から逸脱したものであると主張したのである。しかし、（現在、＜パノラマ＞以外は紛失してしまっているため、現物で確認することはできないが）写真に写された空間から推測するに、2枚の絵が繋がっていた可能性はないだろう。むしろ、「繋がっているかのように見える位置」にキャンヴァスとカメラをセッティングして撮影したものと思われる。あるいは、セッティングを終えてから、カメラのファインダーを覗きながら、繋がって見えるように線を絵画面上に書き足したのかもしれない。

だが、制作方法がいずれであるにせよ、この写真で注目すべきは、この空間の構成がピカソやブラックのキュビズム絵画の空間構成を模している、ということであろう。彼らの作品では、複数の小平面が、画面にはほぼ平行して絵画空間の中に配され、しばしばそれら小平面上を、1本に連続した線が跨ぐように引かれていた（例：図6）。その効果によって小平面の前後

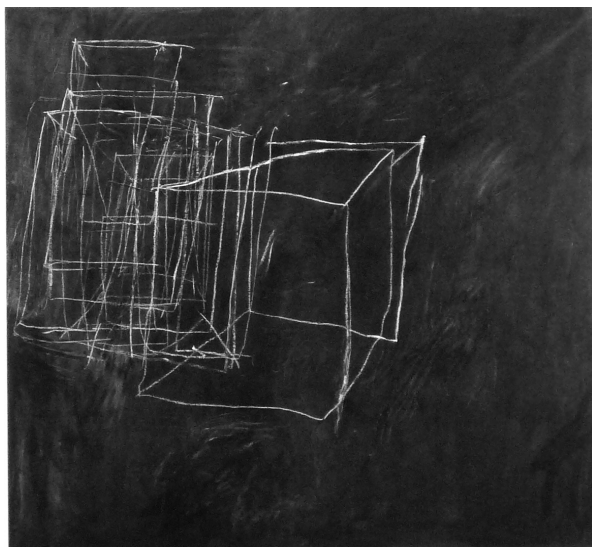
関係（重なり順）は曖昧化され、小平面同士の関係性に緊張感が生まれるのである。そして、これは、あのモダニズムの批評家、クレメント・グリーンバーグがしばしば語ったところであった。また、その元となった絵画理論は、グリーンバーグの師でもあった、ハンス・ホフマン（Hans Hofmann, 1880 - 1966）の「プッシュ・アンド・プル」と呼ばれる絵画論で強調されたものだった⁶。アート・スチューデント・リーグの絵画クラス在籍中に、トゥオンブリも、当然これを学んだことだろう。実際の絵画制作においては、この「モダニズム絵画の教義」をすっかり捨てたトゥオンブリだったが、自分の1枚1枚の絵画作品を、画中の小平面に見立て、写真作品で「絵画論」を再現している、ということだろう。（なお、これらの写真が、単なる「絵画制作中の記録としてのスナップショット」ではなく、写真の「作品」として構想されていることは、画面右下に「CY」と署名にあたる文字を入れていることから分かる。）また、ホフマンの絵画論（視覚理論）についてのトゥオンブリによる言及は、＜Night Watch＞（1966）（図7）や＜Untitled＞（1966）（図8）などの絵画作品にも顕著に見いだせる。「目」で立体の表面を分割し、それらを小平面に置き換えて画面上で再構成する、というホフマンによるキュビズムの解説（図9,10）は、トゥオンブリ作品では、「目」が効かない暗闇の中で手さぐりの「触覚」に置換されていったのだと言えよう。絵画においては、フォーマリズムの「視覚理論」を意識しつつも、こうして「脱・視覚化」が目論まれ、その一方で、絵画ではなく「写真」で、「視覚的絵画論」が反芻されていたのである。



（図5）Cy Twombly, *Fulton St. Studio, NYC (Photo)*, 1954
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection



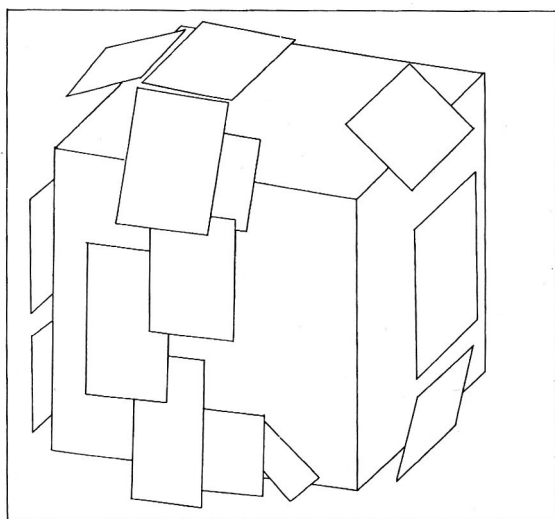
（図6）Pablo Picasso, *Violin and Grapes*, 1912
Oil on canvas, 61 x 50.8 cm,
The Museum of Modern Art, NY



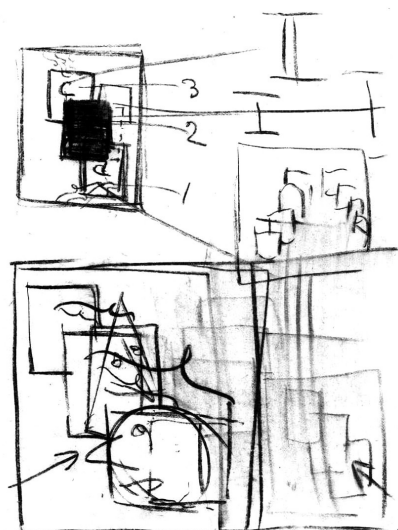
(図7) Cy Twombly, *Night Watch*, 1966
House paint and crayon on canvas, 190 x 200 cm,
Galerie Karsten Grave, Cologne, Paris



(図8) Cy Twombly, *Untitled*, 1966
House paint and crayon on canvas, 190 x 200 cm,
Private Collection



(図9) Hans Hofmann's diagram of a single object in nature.
(in: William C. Seitz, *Hans Hofmann*, The Museum of Modern Art, NY, 1963, p.11.)



(図10) Hans Hofmann, *Untitled (lecture demonstration drawing)*,
c.1942, Charcoal on paper, 63.5 x 47.9cm,
The Metropolitan Museum of Art, NY

また、自作の絵画と彫刻とが置かれたアトリエの写真(図11)では、絵の前に置かれた彫刻の手前に、背後の絵画のブラッシュ・ストロークに似た、にぶい黄色のラインが入っているかのように見える。おそらく、立体に何か枠状または環状のものを被せて撮影しただけであろうが、立体を2次元に還元していく「絵画」の視覚性が、ここでは一種トリッキーな諧謔として表現されているようにも思える。

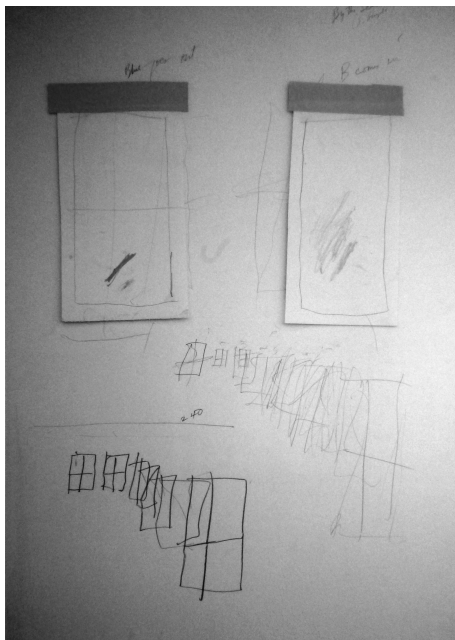


(図11) Cy Twombly, *Studio, Lexington* (Photo), 2002,
Dry-print on cardboard,
mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection

2-1-b. 「窓」としての「絵画」への言及

「絵画は世界に向けて開かれた1枚の窓である」——ルネサンスの透視図法を語った、アルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404 - 1472) の『絵画論』(1436年)以来、絵画は、しばしば「窓」の比喻で語られてきた。モダニズムの絵画では、その「窓ガラス」は不透明で可視的な「平面」として意識されるようになった。やがて、「ポストモダン」では、「窓の向こうの空間」ではなく、「物質としての窓」と、「窓より手前の現実空間」への意識が顕著になったと言っている。

画家としてのトゥオンブリは、終息しつつあるモダニズム絵画の検証と、それ以後の「平面」の在り方を模索する中で、しばしば「窓」をモチーフとして取り上げている。ただし、画家トゥオンブリにとっての「1枚の窓」とは、ホフマン理論の中の小平面の1枚、つまり、画中の1つの「構成要素」として描かれるものになる⁷ (図12)。



(図12) Cy Twombly, *Untitled, Sant'Angelo, Ischia (Blue goes out, B comes in)*, 1966
Cardboard stripes, packing tape, wax crayon, ball-point pen, lead pencil on drawing cardboard, 70.2 x 49.5cm, Private Collection

写真においてもまた、「絵画」の比喻としての「窓」がしばしばテーマとなっている。例えば、<Interior, Rome> (1985) (図13) などでは、窓枠状のものが連なり重なり合っているが、そこでは透明な窓(扉の枠)から奥まっていって向こうの景色と、不透明な窓(扉口に置かれた額縁)があり、さらに、それより手前の空間の景色が額縁のガラスに映り込んでいる。



(図13) Cy Twombly, *Interior, Rome (Photo)*, 1985
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm, Private collection

もっと直接的に「窓」を写した写真も多数ある。例えば、沢山の窓が並ぶ高層ビル群を撮影した<Boston> (2007) のシリーズ。そこには、遠くの窓に反射したかのような光がくっきりと写し出されている(図14)。だが、こんなふうに遠方の窓が光ることはありえない。これは、彼自身が窓を閉めた室内からフラッシュを焚いて、窓の外を撮影したものである。写真に写りこんだ「光」は、彼のフラッシュが彼の眼前にある窓に反射したものなのである。つまり、伝統的絵画では「画表面」にあたる眼前の「透明な窓ガラス」が光っているのである。これは、画表面を絵画の構成要素として意識するようになったモダニズム絵画の在り方に言及したものと考えてよかろう。ただし、彼の写真の「光」は、それよりさらに手前の、現実空間のカメラのフラッシュなのであるから、これは「ポストモダン」から「モダン」を照らす光であるとも言えよう。



(図14) Cy Twombly, *Boston (Photo)*, 2007
Dry-print on cardboard, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm, Private Collection

あるいは、ブラインド・スクリーンを下ろした窓に、背景の木々のシルエットが見える写真群（図15）。グリーンバーグは、モダニズム絵画の発展を語る際に、絵画空間を劇場の舞台にたとえて、舞台がどんどん浅くなり、やがて緞帳と一体化したと語ったのだったが、その状況をトゥオンブリは写真で表したのだろう。



(図15) Cy Twombly, *Window Screen, Lexington, VA (Photo)*, 1997
Dry-print on cardboard,
mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection

また、ラウシェンバーグは、抽象表現主義の巨匠、デ・クーニングのドロ잉を消しゴムで消すという作品<消されたデ・クーニング>（1953）を発表し、その消しゴムの滓を画面上に残すことで、画表面よりも手前の現実世界へと目を向けさせたのだったが、同じころ、トゥオンブリは、デ・クーニングのアトリエを撮影し、背景にあったデ・クーニングのドロ잉作品を、過剰露光とカラー・フィルターで白く飛ばしてしまった（図16）。そこはまるで光の差し込む「窓」

のようにも見え、その手前に置かれた現実世界の道具類ばかりが光を浴びている。また、ラウシェンバーグのスタジオを撮った2枚組の写真（図17）では、背後にある「窓」は、もはやその向こうの景色を見せず、ただ光がそこから手前にあふれ出てきて現実世界の「日用品」（ラウシェンバーグの素材の集積）を照らし出す。だが、左の写真に比べて露出アンダーの右写真では、グロテスクな黒い闇色がべったりと画面を覆い、手前にある物体を平面的な黒が飲みこんでいきそうにも見える。当時、画家としてあくまでも旧来の「絵画」という平面の中で制作を続行していたトゥオンブリと、日常的事物をどんどん画面から突出させて貼りつけていくネオ・ダダリスト、ラウシェンバーグとの対比を思えば、この闇色の「平面」に飲み込まれていくラウシェンバーグの事物群に、トゥンブリの複雑な心境を見ることも可能であろう。



(図16) Cy Twombly, *Work Desk Willem de Kooning (Photo)*, 1952
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection



(図17) Cy Twombly, *Robert Rauschenberg combine material, Fulton St. Studio, NYC (Photo)*, 1954
Color dry-print, each mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm, Private Collection

2-1-c. 名画からのモチーフや構図の借用

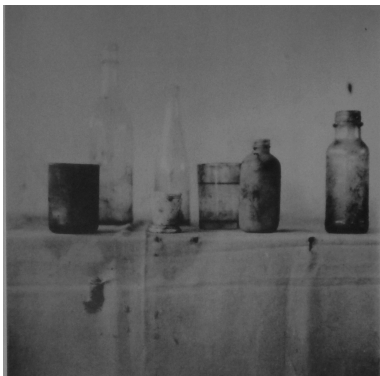
トゥオンブリによる「絵画」へのこだわり、とりわけ彼の豊富な美術史的知識も、様々な絵画作品からの引用あるいは参照という仕方で写真に現れてくる。

例えば、コップや瓶などをモチーフにした1951年の連作写真(図18)がある。これは、すぐに、ジョルジオ・モランディ(Giorgio Morandi, 1890-1964)の静物画連作を思い起こさせる。モランディは、イタリア、ボローニャに引きこもるようにして、周囲で展開する様々な前衛運動に背を向け、ひたすら卓上静物画に取り組み続けた画家である。テーブルも壁も一切の装飾を排した無地に近く、そこで多少配置に変化をつけながらも、同じ瓶や水差しだけを彼は繰り返し描き続けたのである(図19)。トゥオンブリもまた、後に流行することになるネオ・ダダイズムやポップ・アートに背を向け、公式には「絵画」というジャンルの中でのみ長らく活動していくことになる。モランディは、1948年に最初のヴェネツィア・ビエンナーレ絵画部門

賞を受賞し注目を浴びていたため、トゥオンブリも、この時期、特に彼を意識していたのかもしれない。ただし、あくまでも保守的な「ノヴェチェント⁸」のモランディとは違い、トゥオンブリは、「絵画」というジャンルに留まりつつも、旧来の視覚芸術としての絵画の在り方を覆していく。トゥオンブリが、絵画によってではなく写真という別のメディアによってモランディに言及したとすれば、そうしたトゥオンブリの姿勢を象徴するものであるかもしれない。

また、窓や窓枠のような矩形の連鎖が、トゥオンブリの写真ではキュビズムの小平面の配置を暗示することは先述の通りだが、また、それは17世紀オランダの室内画の構図からの援用であるとの指摘もある⁹。例えば、デ・ウィッテ(Emanuel de Witte, 1617-1692)の<クラビコードのある室内>(1660)(図20)を援用したと推測されるトゥオンブリの写真(図21)が複数存在するという。

他にも、トゥオンブリがブラック・マウンテン・カレッジ在籍中にその教師でもあった抽象表現主義の



(図18) Cy Twombly, *StillLife, Black Mountain College (Photo)*, 1951
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private collection



(図19) Giorgio Morandi, *Still Life (Natura morta)*, 1956
Oil on canvas, 30 x 45cm, Museo Morandi, Bologna



(図20) Emanuel de Witte, *Interior with a Woman at a Clavichord*, 1660
Oil on canvas, 77.5 x 104.5 cm,
Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam



(図21) Cy Twombly, *Interior, Bassano in Teverina (Photo)*, 1980
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection

画家フランツ・クライン (Franz Kline, 1910-1962) が、しばしば枠どりのような矩形のフォルムを描いた (図22) が、トゥオンブリは、それを彷彿とさせるベッドの天蓋とカーテンを撮影している (図23)。

2-2. 「遠さ」と「近さ」―サルトルのジャコメッティ論との関係

トゥオンブリは、実は彫刻制作も行ってきたのだが、特にそれらに関しては、ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901 - 1966) から多大な影響を受けたことが知られており¹⁰、ジャコメッティの細長い人物像を想起させる作品は多い。例えば、トゥオンブリの彫刻には車輪つきの台車にオブジェを載せた形態がしばしば登場するが、これもジャコメッティの古代の二輪戦車に乗る人物像から来ている。また、歴史的な「いにしへの造形物」を想起させつつ、実存主義的視点から「今・ここ」にあるモデルや造形物の存在様態を探求しようとする姿勢もまた、ジャコメッティから受け継いだものである。さらに、台座の巨大化もジャコメッティからヒントを得たものであるという。

ジャコメッティからの影響は、これまでトゥオンブリの彫刻作品にだけ指摘されてきた。だが、トゥオンブリに関しては、絵画・彫刻・写真を互いのレファレンスとして「読む」ことが可能であるかと思う。本稿のテーマである写真を考察する際にも、ジャコメッティとの関連は参考になるであろう。

ここでサルトル (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) のジャコメッティ論を思い起こそう。サルトルによる

ジャコメッティ論は2本あるが、1948年発表の「絶対の探求―ジャコメッティの彫刻について」は、ニューヨークで開催されたジャコメッティ展カタログのために執筆されたものであり、1954年の「ジャコメッティの絵画」も55年にはアート・ニュース誌に英語で掲載されている。トゥオンブリは大変な読書家・勉強家として知られており¹¹、彼がいち早くこれらに感化されたであろうことは想像に難くない。

サルトルは、1940年には *L'Imaginaire* (邦訳:『想像力の問題』) において「美は、想像的なものにしか帰することのできない価値であり、世界を、その本質的構造において無化することを伴っている」といい、「芸術作品とは非現実的な存在である¹²」と断じたのだったが、そんなサルトルにとって、一般に彫刻は、眼前に存在する素材 (例えば大理石) と、その主題 (例えば想像上の美少年) とを混同してしまうという、ゆゆしき「錯覚」を生じさせるものであった。

ここに台座にのせられたガニメードの像がある。もしそれが私からどのくらいの距離にあるだろうかと訊かれたら、それは何のことだかわからないと私は答えるだろう。「ガニメード」というものを、ジュピテルの鷲に掠われた少年のことだと解釈するか。この場合は、彼と私とのあいだには現実的な距離の関係はなんにもないといいたい。なぜなら、それは実在しないのだから。反対に、それは彫刻家が美少年に象ってつくった大理石の塊りのことをいうのであるか。この場合は、実際の物であり、実存する鉱物のことであって、それは量ることができる¹³。



(図22) Franz Kline, *The Chair*, 1950
Oil on canvas, 51.8 x 40.6 cm, Walker Art Center



(図23) Cy Twombly, *Interior, Bassano in Teverina* (Photo), 1980
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm, Private Collection

一方、ジャコメッティの細長い人物像は、ジャコメッティが彫像たちに「絶対的な距離」を与えたもの、つまり、ジャコメッティが「遠くに」見た人物の距離をそのまま作品化したものとして、サルトルによって高く評価されたのだった。遠く離れた場所にいる人物は、人間の視力の限界から、その輪郭線がぼやけ、影はかすみ、あるいは背後の光に包まれて消え入りそうに見える。ジャコメッティの彫刻は、その状態の再現だというわけだ。

トゥオンブリの写真作品に、一連の海景写真がある(図24)。焦点距離を調整してわざと画像をぼかし、カラー・フィルターの効果でさらに全体を茫洋とかすませている。それは、まるで経年劣化したようにも見えるため、空間的な距離ばかりか時間的にも隔たっているかのように思える。抽象表現主義の画家マーク・ロスコ (Mark Rothko, 1903 - 1970) (図25) を思わせる水平線で区切られた画面の奥で、シルエットになってたたずむ人や歩く人の姿は、まるでジャコメッティの人物のように「遠のいて」いる。ロスコは観客に、画面に「近づいて」見ることを要求したのだったが、そうすることでロスコの画面は、単なる色面ではなく無限の奥行さえ感じさせるものとなる。そのためロスコ絵画は、ドイツ・ロマン派のフリードリヒ (Caspar David Friedrich, 1774 - 1840) の海景画<海辺の僧侶> (1808-10) (図26) に関連づけて語られることもある¹⁴。トゥオンブリもそれを意識していたであろう。

こうした「遠さ」の表現とともに、さらに注目すべきは、その逆の「近さ」の表現である。再び、ジャコメッティの彫像に向けたサルトルの言葉を聴いてみよ

う。

もし私が接近して、すぐ近くでみつめるとすれば、もう女だとわからなくなるだろう。(…)しかし、いかに接近しても、さらにもっと近づくことができるだろう。(…)しかし、ジャコメッティの彫刻は、近づいて見るのではない。この乳房が近づくにつれて開花することを望んではならない。(…)この乳房を私たちは予感し、それと見分けるときに、それははじめて見えてくる。もう一歩か、あるいは二歩近づきながら、たえず予感している。が、もう一歩近づくとなすべてが飛び去ってしまう。石膏の皺だけが残る¹⁵。

トゥオンブリの写真作品には、この言葉をそのまま実行したかのようなものが数多く存在する。ローマ時代や19世紀の彫像の一部分だけのクローズ・アップである。近づく、大理石あるいは石膏といった現実界の「物質」になってしまう彫像たち¹⁶。そして、こうしたクローズ・アップは、自分自身の彫刻作品(例: 図27)にも及ぶ。もう一歩、もう二歩と、トゥオンブリは自作の彫刻に近づいていく(図28)。

だが、彼の写真が示すものは「石膏の皺だけ」だろうか。

トゥオンブリの写真は大抵「ぼけている」。写真のピントは、「石膏の皺」に合っていない。トゥオンブリは、サルトルよりも、さらに、もっと「近づきすぎる」のだ。すると、「遠くてかすみ」場合以上に、「近すぎて」ぼけてしまうのである。



(図24) Cy Twombly, *Miramare-By the Sea, Gaeta (Photo)*, 2005
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection



(図25) Mark Rothko, *No.61 (Brown Blue, Brown on Blue)*,
1953, Oil on canvas, 292.7 x 234.3 cm,
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

そもそもトゥオンブリの彫刻は、肉眼で見ると、遠くから眺めようが、近くから眺めようが、時に作品が示唆する「内容」（古代文明、神話、文学など）とは一切無関係な現実界の日用品（ガラクタ）の集積であることが、鑑賞者にはすぐに察知できる。最初から、どこにも「シュメールの王女¹⁷」（図29）や「ガニメード」は現前していない。目の前にあるのは、あくまでガラクタ、現実界の「物質」なのである。しかし、もしも、彼の写真のように、彫刻作品に「異常に接近」すれば、視野はかすみ、焦点はぼけ、マチエールは失われ、それがガラクタであるという「現実」は（サルトルが望んだ通り）「無化」されることだろう。

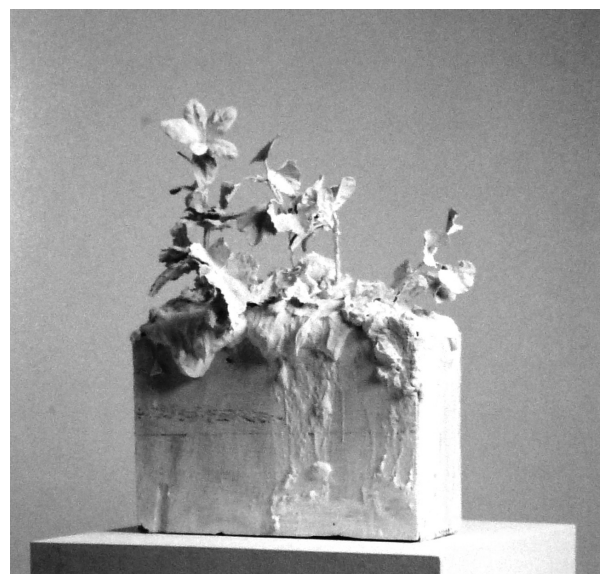
写真集を出版する際、そのページネーションや全体のデザインもトゥオンブリ自身が手掛けるのだが、2008年の写真集では、ピンボケのせいで被写体が殆んど分からなくなったものを並置し連鎖させている。すると例えば、頁を捲るにつれ、「バスケットに入ったタオル」（図30）がそのまま次頁の「ズッキーニ」（図31）へと相似性によって連なり、あるいは、「パン」が「ナッツ」に、「チーズ」が「レモン」に化けていくように感じられる。さらに、マチエールを失い、現実の物質性を「無化」されたこれらの「イメージ」が、実はトゥオンブリの絵画作品にも連なっていることが、写真集では明かされる。例えば、卓上の「赤い花」を徐々にクローズアップしていき（図32）、やがて最後は、赤い花を描いた彼自身の絵画作品を写した写真（図33）へと繋がっていくのである。

思えば、彼の描く「巨大な花の殴り描き」や、抽象

的曲線の「スクリブル」の絵画でさえ、実は「近づきすぎて無化されたもの」に関わってきたのかもしれない。実際、大きすぎるほどのサイズの「花の絵」は、クローズアップ写真と同じく、すでに「花」には見えず、暴力的に殴り描かれた「赤」でしかない。しかも、巨大な絵画には、「離れた場所から全貌を眺められる」のを拒否するかのように、ごく小さな文字でテキストが書き込まれていたりする。例えば「楠の鎧ぬがれし、ぼたんかな（宝井其角）¹⁸」（図34）。画面に近づき、「花」が見えなくなると、目の前に真っ赤によどみ広がる顔料は、テキストに喚起されて日本の武将の生々しい「血だまり」のようにさえ見え始める。だがまた同時に、鑑賞者の記憶の中では真紅の花でもあり続けることだろう。



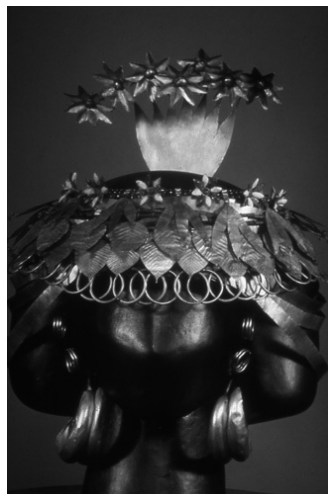
(図26) Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808-10
Oil on canvas, 110 x 171.5 cm,
Alte Nationalgalerie, Berlin



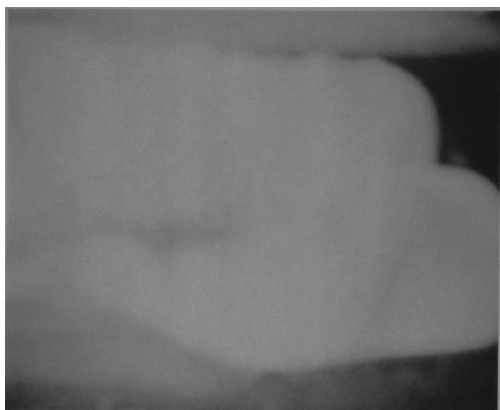
(図27) Cy Twombly, *Thicket, Jupiter Island*, 1992
Wood, plastic leaves, plaster, paint, 47.8x33.8x23.5cm
Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston



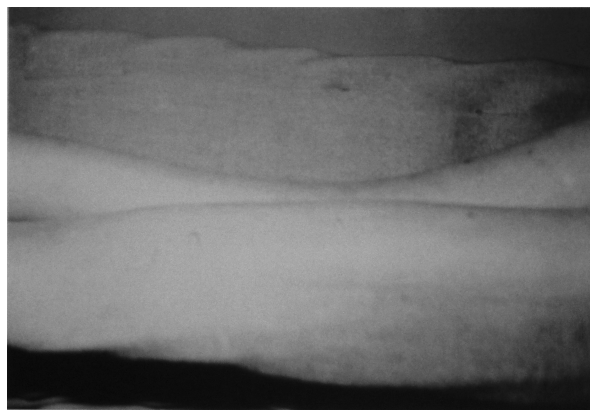
(図28) Cy Twombly, *Sculpture Detail, Lexington* (Photo), 2002
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection



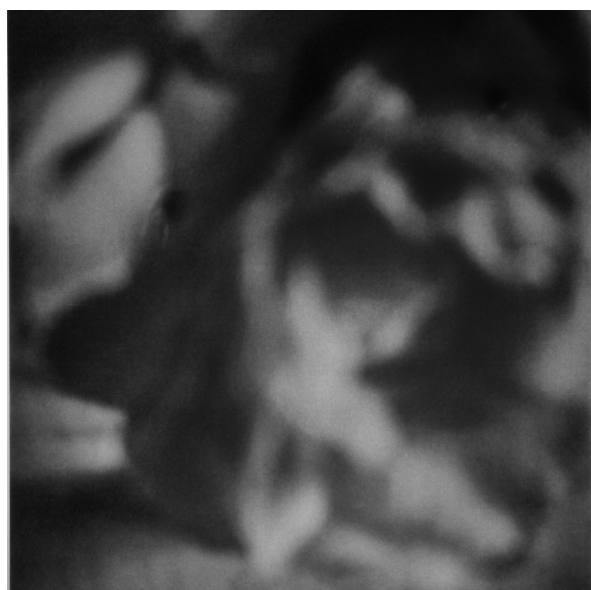
(図29) Headdress of the Lady Puabi, ca. 2650-2550 B.C.
Gold, lapis lazuli and carnelian,
University of Pennsylvania Museum of Archaeology
and Anthropology



(図30) Cy Twombly, *Basket, Gaeta* (Photo), 1997
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection



(図31) Cy Twombly, *Zucchini, Gaeta* (Photo), 1997
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection



(図32) Cy Twombly, *Rose, Gaeta* (Photo), 2004
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection



(図33) Cy Twombly, *Untitled Painting, Gaeta* (Photo), 2006
Color dry-print, mounting sheet: 43.1 x 27.9 cm,
Private Collection

3 おわりに―トゥオンブリの「視覚装置」

「盲目性の画家」などと称され、「画面を見ないで描く」画家として、視覚中心主義のフォーマリズム即ちグリーンバーグ・ホフマン流の「モダニズム」に背を向け、前世代の抽象表現主義絵画から逸脱し、新たな方向性を模索してきたサイ・トゥオンブリ。しかし、「視覚芸術」である「絵画」に彼が携わり続ける限り、「絵画」固有の問題を提起してきたフォーマリズムの「視覚性」の問題から解放されることはあり得まい。本来に「視覚」の一切を放棄してしまえば、54年の「暗闇の中での描画実験」のように、すでに「作品」として鑑賞者に提供すべきものの全てを失ってしまう。（「見る」必要のないものを「見せる」必要もあるまい。）トゥオンブリは、画家として学んできた絵画に関する「視覚理論」を、「写真」というメディアに置き換えながら、「絵画」の諸問題にこだわり続けてきた。その試みは、芸術を現実と混交していくネオ・ダダイズムの潮流に影響されつつも、しかし、彼にフォーマリスティックな「画家の目」を取り戻す機会を提供していたと言えるであろう。それゆえであろうか、トゥオンブリの写真そして写真集は、非常に「美しい」。どこか郷愁を漂わせつつ、それを眺める者の「目」を癒すかのような「美しさ」があるのだ。彼の絵画も彫刻も、決して美しくはなく、むしろ、あからさまに「醜い」ことさえあるというのに、である。

また一方で、彼は、「脱・視覚化」と称されてきた自身の絵画・彫刻における試みの真意を、写真の「距離」のトリックで、いわば「解説」しているように思

われる。彼にとって、近すぎて（あるいは遠すぎて）「見えない」という事態は、決して「見ること」を観客に放棄させるものではない。むしろ目には見えないからこそ、ますます「見ようとする」気持ちを誘発し、見えないものを「予感」させ、個々人の記憶の中に眠っている「想像的なもの」としての「美」を想起させようというのであろう。「殴り描き」の背後に、「ガラタ」の背後に、私たちが何を「見る」べきなのか、——そのヒントを、彼の「視覚装置」たる写真が教えてくれているようだ。

註

- 1 See e.g., Max Kozloff, "Cy Twombly (1967)," in: Nicola Del Roscio (ed.), *Writings On Cy Twombly*, Schirmer/Mosel, Verona, 2003. / 林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない—Cy Twombly』, ART TRACE, 2003年。
- 2 ロラン・バルト「サイ・トゥオンブリ または 量より質 (1979)」, 『ロラン・バルト：美術論集—アルチンボルドからポップ・アートまで』所収 (沢崎浩平訳), みすず書房, 1986年, pp.91-92。
- 3 Leo Steinberg, "Other Criteria," (Based on a lecture given at the museum of modern Art, New York, March 1968. The latter portion appeared in *Artforum*, March 1972.) in: Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford university Press, London, Oxford, New York, 1972, p.68.
- 4 *Ibid.*, p.91.
- 5 Achim Hochdöfer, "Blue goes out, B comes in" : Cy Twombly's Narration of indeterminacy,' in: *Cy Twombly: State of Mind: Painting, Sculpture, Photography, Drawing*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Schirmer/Mosel Verlag, 2009.
- 6 拙稿, 「抽象表現主義における『モダニズム』の源泉」, 『武蔵野美術』No.120, 2001年, pp.16-23.



(図34) Cy Twombly, *Untitled*, 2007
Acrylic, wax, crayon, pencil on wood, 252 x 552cm, Private Collection

- 7 See e.g., Achim Hochdöfer, “Blue goes out, B comes in” : Cy Twombly’s Narration of indeterminacy,’ in: Cy Twombly: State of Mind: Painting, Sculpture, Photography, Drawing, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Schirmer/Mosel Verlag, 2009.
- 8 古典的ルネサンスを範として、1900年代にイタリア美術を復興させようとした保守的な動向。
- 9 Laszlo Glozer, “Twombly,” in: *Cy Twombly Photographs 1951-2007*, Schirmer/Mosel, Verona, 2008, p.16.
- 10 See e.g., Christian Klemm, “Material - Modell - Skulptur: Vom Aufheben der Dinge in die Vorstellung,” in: Katharina Schmidt, *Cy Twombly: Die Skulptur, The Sculpture*, Kunstmuseum Basel, The Menil Collection, Houston, Hatje Canz Verlag, 2000. / Nicola Del Roscio (ed.), *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of Sculpture, vol. 1: 1946-1997*, Schirmer/Mosel, München, 1997.
- 11 辻川一徳「サイ・トゥオンブリー——愛の行為のように…」, 辻川一徳『われらが時代のビッグ・アーティスト——高松宮殿下記念世界文化賞受賞者12人へのインタビュー』所収, フィルムアート社, 2006年, 参照。
- 12 ジャン=ポール・サルトル『サルトル全集 第12巻: 想像力の問題——想像力の現象学的心理学 (1940)』(平井啓之訳) 人文書院, 1955年, p.371, p.301。
- 13 ジャン=ポール・サルトル「絶対の探求——ジャコモメッティの彫刻について (1948)」, 『サルトル全集 第10巻: シチュアションⅢ』(滝口修造訳), 人文書院, 1964年, p.215。
- 14 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Icon (Harpe), New York, 1977.
- 15 サルトル「絶対の探求」, 上掲書, pp.216-8。
- 16 See e.g., “Domitilla” series. in: *Cy Twombly Photographs*, Matthew Marks Gallery, New York, 1993.

- 17 図27にあげた彫刻<茂み (Thicket)> (1992) は、シュメール王家の墓から発見されたプアビ王女の髪飾り (図29) の形態を模しており、またこの作品名は、髪飾りと同時に発掘された<茂みの羊 (Ram in the thicket)>の像に由来している。しかし、トゥオンブリーのこの彫刻作品は、ベニヤ板の箱の上に既製品のプラスチックの造花と石膏の塊りを載せて、白い家庭用ペンキを全面に塗りつけたような「ガラクタ」の集積である。なお、図28の写真の被写体が、トゥオンブリーのどの彫刻作品であるかは不明である。
- 18 原文は, “All The Peonies /For which/Kusunoki/Took off his/Armour. (Kikaku).”

その他の参考文献

- ・ Nicola Del Roscio(ed), *Cy Twombly Photographs 1951-1999*, Schirmer/Mosel, Verona, 2002.
- ・ Peter Geimer, “Cy Twombly, Painter / Cy Twombly, Photographer,” in: Cy Twombly: State of Mind: Painting, Sculpture, Photography, Drawing, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Schirmer/Mosel Verlag, 2009.
- ・ James Rondeau, *Cy Twombly: The Natural World: Selected Works, 2000-2007*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 2009.
- ・ Richard Leeman, *Cy Twombly: A Monograph*, Paris, Flammarion S.A., 2004.
- ・ Kirk Varnedoe, *Cy Twombly: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 1994.
- ・ “NGA - Twombly: Twombly & Giacometti Comparison” (The National Gallery of Art, Washington D.C.)
http://www.nga.gov/exhibitions/2001/twombly/55b_fs.htm